Gothique et néo-gothique : essai de définition d'un genre littéraire

Elizabeth Durot-Boucé
Université du Havre

Si *Peau d'âne* m'était conté,
J'y prendrais un plaisir extrême,
Le monde est vieux, dit-on : je le crois, cependant
Il le faut amuser encor comme un enfant.
La Fontaine « Le Pouvoir des fables. »

Ecriture des frontières, entre ténèbres et lumières, entre aliénation et normalité, le gothique est né à la croisée de deux siècles, à une période charnière de la littérature anglaise. Il n'est sans doute guère de mots qui ont connu une histoire aussi mouvementée que l'épithète *gothique*. D'abord apposée à un style architectural et à une période de l'histoire, puis à un genre littéraire, elle a fini par être appliquée à de bien surprenants champs sémantiques, aujourd'hui associée qu'elle est à la science-fiction, à des goûts vestimentaires insolites, à de ténébreuses pratiques. Emprunté au lexique des Beaux-Arts, le mot *gothique* rappelle l'étroite dépendance entre la naissance d'un genre littéraire et un phénomène de renouveau esthétique. Pour tenter de définir ce terme, j'insisterai d'abord sur la nécessité de replacer le gothique dans son contexte historique, cela non que je me range absolument dans le parti des tenants de l'historicisme, qui envisagent l'œuvre littéraire dans la distance de son époque et de son lieu, mais davantage par préoccupation du contexte, par souci de l'autre et par prudence déontologique. Le terme même de *gothique* suggère que ce genre a un rapport avec le temps. Il convient de traiter du gothique avec circonspection, en examinant ses sources et en le replaçant dans sa culture d'origine. Car c'est ainsi remis en situation qu'il retrouve sa juste place dans l'histoire des idées, du goût et des lettres – et toute son authenticité. L'apparition d'un genre attiré par le sombre, l'inquiétant, l'irrationnel, au cœur du siècle dit des Lumières, ne laisse pas de dérouter. La question se pose : pourquoi le gothique surgit-il? Pourquoi, peu à peu, l'ombre s'infiltre-t-elle?

Mais attention ! en isolant le roman gothique dans un genre trop étroitement limité dans le temps et dans l'espace, on le condamnerait à n'être plus que passion de collectionneur, objet de curiosité ou de critique textuelle. Il s'agit plutôt de l'envisager comme un très vaste courant, artistique et culturel autant que littéraire, né de la conjonction de facteurs historiques et par lequel s'expriment toutes les possibilités de l'imaginaire. Les thèmes de la fiction gothique, comme ceux des contes d'ailleurs, expriment des constantes de l'esprit humain, des archétypes de l'inconscient collectif. L'irrationalité fondamentale, mentalité primitive, étouffée ou refoulée chez l'adulte, réapparaît dans le rêve ou dans la création artistique, en particulier dans ce type d'œuvres. Les mythes, contes et légendes sont ainsi des archétypes qui nous livrent les clefs de notre psychisme. « La haute fiction, et sans doute la seule légitime, n'est-elle pas celle qui, délestant l'être humain de son poids terrestre, le met à même d'aborder le monde des mythes éternels et de s'y

frayer son propre chemin ? »[1] Quelle est donc cette connaissance que le gothique apporte à l'homme ? Et il est ici un autre moyen de définir la littérature gothique : par sa fonction. La littérature gothique, pour quoi faire ?

GOTHIQUE : ESSAI DE DEFINITION OU LES INFORTUNES D'UNE EPITHETE

L'adjectif apparaît en Italie au cours du XV^e^ siècle chez Leone Battista Alberti[2] en 1435, avec la signification de rustique, grossier, et ce sens peut s'étendre à tout le Moyen Age après la destruction de Rome par les Goths sous Alaric en 410. Le mot *gothique* exprime le dédain souverain de la société cultivée de la Renaissance à l'égard du Moyen Age. Au XVII^e^ siècle, lorsque l'on applique le terme *gothique* à l'architecture, c'est toujours avec le sens de « barbare, irrégulier » pour recouvrir ce qui ne peut entrer dans les divers ordres classiques, et ce qui résiste à la rationalité. Dans la première moitié du XVIII^e^ siècle, est *gothique* ce qui est démodé et dédaigné par les gens de bonne compagnie. Il n'est donc guère surprenant de voir cet adjectif appliqué à d'autres domaines que l'architecture dans un sens péjoratif. Cette injure est apparemment très courante puisque Horace Walpole lui-même la réserve à l'un de ses compatriotes, coupable d'avoir inscrit dans le livre des visiteurs du couvent de la Grande Chartreuse une devise dont la bêtise le fait rougir.[3] C'est à ce même Horace Walpole que revient le crédit d'avoir renversé l'acception populaire du mot *gothique*. D'un adjectif marquant l'opprobre, il fait une épithète laudative. Walpole, qui se fait bâtir une demeure dans le style gothique, remarque que s'il faut du goût pour apprécier l'art classique, il faut de la passion pour apprécier le gothique.

LE RENOUVEAU GOTHIQUE : RAPPEL HISTORIQUE

Dans les sources du renouveau gothique, on distingue plusieurs aspects mêlés: une influence esthétique très nette, en quête du pittoresque et du sublime; une influence archéologique s'exprimant dans la redécouverte du passé médiéval par les travaux des « antiquaires » et des artistes topographes puis par les réalisations des « revivalistes » qui s'appuient sur la réalité historique pour réinventer, recréer le décor gothique. Enfin, le gothique a sans conteste subi des influences littéraires multiples. L'irrégularité et l'asymétrie sont communes aux ruines, au jardin anglais et à l'architecture gothique et, en littérature, le gothique fonctionne de la même manière: le suspens, l'omission, l'énigmatique constituent les traits distinctifs de l'intrigue. En tant que genre fictionnel, le roman gothique naît dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle comme l'intervention consciente dans un débat antérieur entre *romance* et *novel*. Walpole dans la deuxième préface de *The Castle of Otranto* en 1765 insiste sur sa volonté de réconcilier la littérature d'imagination (*romance*) et la littérature réaliste (*novel*).[4] Contrairement au *novel*, récit d'événements réels qui ne s'éloigneraient pas du quotidien, le roman gothique se veut œuvre d'imagination et s'affirme comme *romance* – récit d'étranges aventures de chevalerie et d'amour. Étymologiquement, l'expression *Gothic*

[1] André Breton. « Situation de Melmoth » (1954). In *Melmoth, l'homme errant*. Paris : J.-J. Pauvert, 1965, p. xiv.
[2] Leone Battista Alberti. *De re aedificatoria*. Argentorati: excudebat J. Cammerlander, 1541.
[3] Horace Walpole. "To Richard West, September 28, 1739". *Correspondence.* Ed. W. S. Lewis. New Haven: Yale UP & OUP, 1974, vol 13, p. 182: « They desired us to set down our names in the list of strangers, where, among others, we found two mottos of our countrymen, for whose stupidity and brutality we blushed. The first was of Sir J *** D*** , who had wrote down the first stanza of *Justum et tenacem*, altering the last line to *Mente quatit Carthusiana*. The second was of one D** , *Coelum ipsum petimus stultitiâ; et hic ventri indico bellum*. The Goth! ».
[4] Horace Walpole. *The Castle of Otranto*. Ed. W.S.Lewis. 1764; Oxford: OUP, 1964, p. 7: "It was an attempt to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern. In the former all was imagination and improbability: in the latter, nature is always intended to be, and sometimes has been, copied with success. […] The author of the following pages thought it possible to reconcile the two kinds."

ISSN : 2115-7995

Novel est un oxymore. La première de ces deux formes est tournée vers le passé tandis que le *novel*, contemporain ou moderne, reflète la vie quotidienne et les mœurs de l'époque où il est écrit. Telle est la définition qu'en donne Clara Reeve en 1785 dans *The Progress of Romance*: « The Novel is a picture of real life and manners, and of the times in which it is written. The Romance in lofty and elevated language, describes what never happened nor is likely to happen. »[1]

Que le XVIIIe siècle finissant se soit laissé fasciner par le surnaturel, après le triomphe de la Raison et des Lumières, n'a rien d'étonnant. Cette période ne peut se comprendre que si l'on admet qu'elle est traversée par deux courants principaux d'ombres et de lumières. Le siècle de la raison est aussi l'âge d'or du sentiment et de l'émotion. Cette époque de rationalisme et d'optimisme est aussi une époque de doute, de pessimisme, où règne la mélancolie. Les écrits gothiques s'insèrent dans le XVIIIe siècle finissant où le romantisme est sur le point de l'emporter sur le classicisme. Le rationnel s'oppose constamment à l'irrationnel. La résurgence du macabre et de l'horreur en ces années de tourmente révolutionnaire en France s'inscrit sous le signe de la décadence. Le morbide appartient à une sensibilité fin de siècle, comme en témoignent Huysmans, Villiers, Stoker à la fin du XIXe siècle ou le goût pour les histoires de malédiction, de fantômes et de vampires à la fin du XXe siècle. Le fantastique traduit un fonds d'angoisse émanant d'une situation politique confuse et parfois alarmante et il s'accorde avec le climat d'inquiétude ressenti par toute une génération. La démarche essentielle du fantastique est l'apparition : ce qui ne peut raisonnablement arriver et qui se produit pourtant, au sein d'un univers tranquille, banal, sans rien d'insolite d'où l'on avait – à tort – pensé le mystère banni à jamais. « Ainsi se trouve-t-on amené au cœur du fantastique. Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. »[2] C'est ainsi que nombre de romans gothiques – *The Mysteries of Udolpho* (1794) d'Ann Radcliffe et *Wieland* (1798) de Charles Brockden Brown, par exemple – s'ouvrent par la description d'une vie pastorale idyllique qui se voit brutalement rompue par l'irruption d'un mystère prétendument surnaturel, qui fait ressurgir du passé un élément enfoui profondément dont les protagonistes ne peuvent fuir l'influence inexorable. Le fantastique, selon Todorov, c'est « l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel ».[3] Comme le dit Philippe Jaccottet, « l'incertitude est le moteur, l'ombre est la source. »[4]

Le roman gothique reflète les sentiments mêlés de nostalgie et de terreur de l'époque. C'est ainsi que le motif gothique de la ruine peut s'expliquer comme étant le symbole de l'effondrement de la période post-féodale, les tortueux couloirs souterrains du château représentant le chemin ardu où l'individu trébuche en avançant vers les lumières. Mais ce motif de la ruine exprime aussi la nostalgie éprouvée devant la disparition d'un âge d'or, d'une époque révolue où l'individu était plus proche de la nature et de l'innocence. C'est que le roman gothique, avec ses abbayes et ses châteaux en ruine, ses forêts impénétrables et ses paysages vertigineux, signale aussi une révolte contre le matérialisme oppressant de l'époque. Constatant avec amertume et avec regret la disparition de l'ancien mode de vie sous le coup de l'industrialisation, l'on s'adresse au passé. Le besoin de retrouver des racines s'exprime dans le retour vers une époque antérieure révolue, idéalisée. Cette démarche s'efforce de s'opposer ainsi à la marche en avant inexorable du temps. La quête de l'identité et des origines, alliée au désir de

[1] Clara Reeve. *The Progress of Romance*. Ed. Suzy Halimi, 2 vols. 1785; Plan-de-la-Tour: Éditions d'Aujourd'hui, 1980, vol. 1, p. 111.
[2] Tzvetan Todorov. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970, p. 29.
[3] *Ibid*.
[4] Philippe Jaccottet. *La Semaison* in *Des histoires de passage, prose 1948-1978*. Paris : Semper fidelis, 1983.

restauration de l'ordre, devient un thème central du gothique. Le genre gothique se fait l'écho des peurs et de l'insécurité de la fin du XVIIIe siècle, de la recherche de certitude et d'identité. Le malaise, le doute et l'anxiété ressentis en Grande-Bretagne au milieu du XVIIIe siècle envahissent aussi quelques années plus tard les citoyens de la jeune république américaine. Il n'est guère surprenant que la vague gothique qui connaît une vogue inouïe sur le vieux continent déferle sur le nouveau monde et inspire en particulier Charles Brockden Brown. L'angoisse devant l'avenir projette son ombre sur le rêve américain. En s'implantant outre-Atlantique, le gothique s'américanise, s'adapte à son nouveau sol, tout en conservant ses attaches burkiennes. La spécificité du gothique américain est qu'il exprime une profonde anxiété à propos des crimes historiques et des désirs humains pervers qui projettent leur ombre sur ce que beaucoup aimeraient être la lumineuse république américaine. Les images gothiques en Amérique suggèrent l'attraction et la répulsion d'une histoire monstrueuse, le désir de connaître la réalité traumatisante de l'être américain et pourtant la fuite devant cette connaissance insupportable et éloignée. Ce moi fugitif – banni mais déterminé à revenir – a le statut de « l'abject ». Ce qui aurait dû demeurer secret et caché et qui pourtant vient à la surface, c'est ce que Freud nomme l'*unheimlich*. Freud considère la littérature gothique comme les archives culturelles les plus puissantes du retour du refoulé. En ce sens, si le gothique est bien hypotexte fantastique, il est légitime de le considérer aussi comme hypotexte freudien. La popularité du gothique en cette fin de siècle est souvent attribuée à son effet cathartique en regard des événements sanglants de la Terreur. L'osmose, la symbiose entre la tragédie du personnage et le spectateur entraîne la *catharsis*, la purgation des passions du spectateur par le spectacle qu'il regarde ou du lecteur par le texte qu'il lit. Le spectateur se libère de ses passions en les éprouvant sur le mode de l'imaginaire. Le gothique apparaît donc comme un exutoire permettant de mettre en scène la transgression des tabous moraux et sexuels. Les fantasmes et les pensées inconscientes doivent trouver une forme d'expression mais celle-ci ne peut se produire qu'en un lieu autre, sur une autre scène, la scène de l'Autre.

L'ombre et le secret, le fantôme et le retour du refoulé

Le cadre de ces romans exprime de façon symbolique que l'on quitte le monde concret de la réalité quotidienne. Les antiques châteaux et abbayes gothiques, les cavernes sombres, les souterrains labyrinthiques, les portes fermées, les forêts impénétrables suggèrent que l'on va découvrir quelque chose qui est normalement caché. Le voyage gothique est une quête, réponse au vaste mythologème de l'identité. « Ce désir lancinant de découverte, c'est la question de la Vie et de la Mort – du sens de l'existence, quête à la fois de son origine et de son but. »[1] Par le gothique, chemin vers ailleurs, nous pouvons atteindre le sens caché des choses. L'ailleurs n'est pas seulement la recherche géographique d'horizons lointains, de contrées exotiques, d'îles paradisiaques; l'ailleurs ce peut être aussi le temps. Ce peut être également la matérialisation de la quête d'autre chose : le caché, le secret, l'invisible, ce qui donne sens au visible. Le caché fascine. Les contes de fées le savent bien qui ne connaissent de trésors que celés, enfermés dans quelque endroit mystérieux et obscur. Le roman gothique fait du secret la clef de voûte de ses intrigues. Secret vient du latin *secretere*, c'est-à-dire mettre de côté, donc un secret est ce qui doit être écarté, exclu, chassé. Le secret refoulé refait surface de la même façon que le fantôme réapparaît. Tous deux sont des mécanismes de défense, créations humaines faites pour duper, mais aussi pour opérer une catharsis. Le fantôme est un processus de

[1] Simone Vierne. « Le trésor des Pirates et la quête du Graal : visages du voyage initiatique dans la littérature du XIXe et XXe siècle ». In *Voyage imaginaire, voyage initiatique*. Actes du Congrès international de Vérone. Moncalieri : Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia, 1990, p. 240.

ISSN : 2115-7995

défense, une protection contre la mort. L'intrigue de nombreux romans gothiques est centrée sur un secret de famille que l'héroïne s'efforce à tout prix de percer. Nombre d'héroïnes gothiques, mues par une curiosité irrépressible, découvrent le secret d'un père. Et ces scènes généralement inaugurales rappellent irrésistiblement la scène primitive. La curiosité est l'écho de la voix du tentateur au jardin d'Eden et le savoir illicite est souvent associé à des passions illicites, notamment dans la fiction gothique. C'est cette transgression de la volonté du père, cette violation du secret, du tabou, qui est cause de tous les malheurs qui s'abattent sur les protagonistes. « Loin de se singulariser, le secret du romancier ne serait rien d'autre que le secret de Polichinelle de toute enfance, un secret d'alcôve continuellement éventé, et qui pourtant, enfoui comme il l'est dans les replis de la vie à son origine, ne se laisse jamais totalement dévoiler. »[1] Le secret, cet accessoire indispensable du gothique, est à la fois ce que l'on cache et ce qui transpire. « Secret » et « sécréter » ont une étymologie commune, dérivés qu'ils sont tous deux du latin *secretus*, participe de *secernere*, « séparer, mettre à part. » Il n'est sans doute pas insignifiant à cet égard que Stephen King ait choisi de nommer l'hôtel qui est au cœur de son roman *The Shining* « The Overlook. » Il existe une ambiguïté réfléchie et délibérée dans ce nom qui en un sens signifie « dominer, » « avoir vue sur qqch. » et dans un autre, « négliger, » « fermer les yeux sur, » « laisser passer ». Cela s'inscrit parfaitement dans cette discussion sur les secrets que l'on observe, que l'on ne voit pas mais qui transpirent.

Ce goût soudain pour le gothique, cet engouement pour l'architecture médiévale et pour les romans de chevalerie, loin d'être frivole, superficiel, prend, au contraire, sa source au cœur de la conscience humaine. Le réveil des monstres gothiques à l'époque victorienne, en particulier sous la forme vampirique de Dracula et de sa nombreuse descendance, est bien la confirmation de cette résurgence d'un genre qui n'a pas fini de faire frissonner les lecteurs ou les spectateurs, repris à la fin du XXe siècle par des auteurs aussi différents qu'Angela Carter ou Anne Rice dans certains de ses aspects, son décor notamment et ses personnages de scélérat ou de monstre. Car le gothique repose sur bien davantage que des intrigues convenues, des personnages prévisibles, un décor prépondérant dans la création du sentiment de terreur et de l'atmosphère lugubre. Le gothique repose sur une relation complexe et symbiotique entre auteur et lecteur. Écrivains et éditeurs cherchent à attirer les lecteurs en mettant en place un certain nombre de stratégies narratives ainsi qu'une panoplie de procédés largement dénoncée dans les parodies et dans les pastiches. Les romans gothiques s'adressent autant au lecteur naïf, ce « dévoreur de trames néo-gothiques hautes en couleur » dont parle Umberto Eco[2] qu'au lecteur intertextuellement informé, autant au lecteur de premier niveau qui « veut savoir ce qui se passe » qu'au lecteur de second niveau qui « veut savoir comment ce qui se passe a été raconté ».[3] Ils nous proposent des niveaux de lecture multiples, « nous placent face à l'ambiguïté et du langage et de la vie ».[4] Et je crois qu'il est essentiel de retrouver le plaisir d'une lecture innocente avant de passer à la réflexion critique.

Mais bien sûr, si l'influence de l'époque et des idéologies contemporaines de l'auteur est non négligeable dans l'écriture d'un texte, celui-ci finit par échapper à son auteur. L'activité créatrice est bien la moins libre qui soit, une œuvre se construit sous la pression du travail obscur des fantasmes et des pulsions, d'une expérience accumulée depuis la petite enfance. Un principe me semble fondamental, celui de l'autorité du texte.

---

[1] Marthe Robert. *La Vérité littéraire*. Paris : Grasset, 1981, pp. 127-28.
[2] Umberto Eco. *De la littérature*. Trad. Myriem Bouzaher. 2002 ; Paris : Grasset, 2003, pp. 280-81.
[3] *Ibid.,* p. 282.
[4] *Ibid.,* p. 13.

Comme le déclare Umberto Eco dans *Les Limites de l'interprétation* (1992), « entre l'histoire mystérieuse de la production d'un texte et la dérive incontrôlable de ses interprétations futures, le texte *en tant que texte* constitue encore une présence confortable, un paradigme auquel se conformer. »[1] Je n'adhère pas totalement à la thèse de ceux qui ne s'intéressent au texte littéraire que comme manifestation d'un inconscient et invitent à la pratique de la « textanalyse. » Je partage bien davantage l'analyse d'Antoine Compagnon dans *Le Démon de la théorie* (1998) sur l'intentionnalité et je crois à une intentionnalité où se mêlent conscient et inconscient. En définitive, c'est au lecteur et au critique de conserver droit de regard sur un texte, tout en consentant à la fascination que celui-ci lui impose.

Le gothique, pour quoi faire ?

Et je voudrais à présent célébrer le pouvoir de l'imagination et de la littérature gothique et rendre hommage à un univers qui reconnaît les droits de l'imaginaire. L'imagination n'est pas seulement la capacité spécifique à l'homme de prévoir ce qui n'est pas, et donc la source de toute invention et de toute innovation. C'est également la force qui nous permet de sympathiser avec d'autres êtres humains dont nous n'avons jamais partagé les expériences, de nous mettre en empathie avec l'autre.

Longtemps, je me suis réveillée de bonne heure, projetant de tenter de définir ce qu'est la littérature gothique, ce que fait la littérature gothique. Quelle est la légitimité, la pertinence (la « relevance » dirait Derrida) de la littérature gothique – ou de toute littérature du reste – dans la vie? Elle a force de plaisir d'abord, certes mais aussi de connaissance, d'évasion assurément, mais aussi d'action. Je citerai La Place, dans la préface à sa traduction de *Le Vieux baron anglais, ou les revenants vengés* (Paris : Cussac, 1788) :

Car, dût-on s'en moquer, nous croyons et disons
Qu'aux yeux des bons esprits tous les genres sont bons ;
Et que ce merveilleux, qu'on traite de chimère,
S'il touche, amuse, instruit, a toujours droit de plaire.

Plaisir donc, assurément. Mais pas seulement. Dans la préface à sa traduction (libre) du *Moine* de Lewis, Antonin Artaud insiste sur le rôle heuristique de ce genre de littérature: « Un livre comme le *Moine* me donne beaucoup plus la sensation de la vie profonde que tous les sondages psychologiques, philosophiques (ou psychanalytiques) de l'inconscient. »[2] Cette littérature constitue non seulement un moyen d'éduquer en divertissant, mais aussi un remède. Il est des rencontres dont on ne revient pas indemne. Le conte, la fiction, éduquent moralement. Le roman, lui, aide à notre éducation sentimentale, au développement de notre personnalité. C'est le lieu privilégié de l'apprentissage de soi et de l'autre, amenant la découverte d'une identité toujours en devenir car sa pensée est heuristique. La littérature offre un moyen de transmettre l'expérience des autres et nous découvre une part de l'expérience humaine à laquelle nous n'aurions pas accès sans elle. Elle est le lieu de l'initiation au monde, ce qui permet la réalisation de soi, comme le juge Proust dans *Le Temps retrouvé*: « la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature. »[3] Dans toutes les formes de récit, depuis toujours, l'homme met en scène sa condition, ses sentiments, ses problèmes, afin de donner au temps « figure humaine » comme dit Ricœur. Dans la construction de la personne humaine, les *moi* fictionnels auxquels s'identifie un temps le lecteur revêtent une grande importance. Selon la formule de M. Kundera, « le

[1] Umberto Eco. *Les Limites de* l'interprétation. Trad. Myriem Bouzaher. 1990 ; Paris : Grasset, 1992, p. 151.
[2] Antonin Artaud. *Le Moine* de Lewis. 1931; Paris: Gallimard, 1966, p. 13.
[3] Marcel Proust. *Le Temps retrouvé*, *A la recherche du temps perdu*. 1927 ; Paris : Gallimard, 1987-89, vol. 4, p. 474.

ISSN : 2115-7995

romancier n'est ni historien ni prophète : il est explorateur de l'existence. » Le privilège de la littérature gothique, c'est la victoire de la fiction, les vertus de l'imaginaire et le plaisir du texte. A une époque de rationalisme et de formalisme, le bonheur de la lecture reprend ses droits. Marthe Robert relatant ses lectures des contes de fées quand elle était enfant, définit le pouvoir de la littérature qui « transmuait en plaisir l'angoisse causée précisément par son sujet dans la réalité. »[1] Le pouvoir des mots dans les contes est infini, qu'ils animent, qu'ils pétrifient, qu'ils blessent ou qu'ils tuent mais l'effet sur le lecteur n'est pas l'effroi mais la fascination. Telle est selon Marthe Robert une part essentielle de la littérature « qui consiste à s'emparer de la tête de Méduse pour en faire le moyen même de la séduction ».[2]

Que fait la littérature ? Aristote parle de catharsis, de purgation des passions et des émotions. Les interventions divines dans la tragédie représentent en réalité le travail sur l'inconscient, influences que ne pouvait bien sûr soupçonner le siècle de Périclès plus de 2000 ans avant Freud. On cite souvent la remarque que fit Freud lors de son soixante-dixième anniversaire, après qu'un orateur l'eut salué comme le découvreur de l'inconscient : « Les poètes et les philosophes ont découvert l'inconscient avant moi : ce que j'ai découvert, c'est la méthode scientifique qui permet d'étudier l'inconscient. » Les grands écrivains ont vu avant les autres, car ce sont des voyants, où va le monde. « Le romancier a le don de clairvoyance qui l'apparente aux prophètes et aux grands maîtres spirituels. »[3]

A quoi sert ce bien immatériel qu'est la littérature et d'où tire-t-elle sa fascination ? L'une des fonctions principales de la littérature est ce que Umberto Eco nomme « l'éducation au destin et à la mort ».[4] Le texte littéraire est par nature inchangeable : en arrivant à la conclusion d'une histoire, le lecteur découvre que les choses ont évolué, au-delà de ses désirs propres. Il doit accepter cette frustration de son désir de changer le destin. La littérature c'est, pour emprunter le titre de Georges Perec, « *la Vie mode d'emploi*», indiquant le chemin vers l'autre et la formation de soi. En se livrant à des variations imaginatives, la littérature s'interroge sur l'être de l'homme. Elle est une réserve de sens et de possibles déjà travaillée par le langage. C'est bien parce que son instrument est la langue que la littérature procure cette connaissance bien mieux que les discours philosophique et sociologique ou que les images. « Les mots sont les passants mystérieux de l'âme » (Victor Hugo, *Les Contemplations* I, 8). Une même obsession des mots, un même projet d'écriture, habitent le psychanalyste et le romancier. Il s'agit toujours, selon le mot de Lacan, de jouer avec le « pouvoir des mots. » Pour un écrivain comme pour un psychanalyste, le langage est vivant, il est toujours adressé, même « à personne, » et polysémique. Les métaphores du voile et de la tapisserie, si récurrentes dans les romans gothiques, sont bien révélatrices aussi : si le voile et la tapisserie recèlent un secret, c'est non derrière eux mais dans leur trame même : le sens est dans la chaîne des signifiants. Il s'agit de passer de la langue énigmatique des symboles au langage clair de l'interprétation. Si la voie royale de l'accès à l'inconscient est le rêve, c'est en fait non le rêve en tant que tel mais le texte du récit du rêve, un entrecroisement de symboles, « la région du double sens » dit Ricœur[5] que lecteur et analyste doivent interpréter.

On a prêté au gothique l'invention d'un discours systématique de l'irrationnel, bien avant les premières découvertes de Freud concernant l'inconscient. Comme la psychanalyse, le gothique a une valeur cognitive,

[1] Robert, *La Vérité littéraire*, *op. cit.*, pp. 32-33.
[2] *Ibid.,* p. 33.
[3] Marthe Robert. *Livre de lectures*. Paris : Grasset, 1977, p. 47.
[4] Eco, *De la littérature*, *op.cit.*, p. 26.
[5] Paul Ricœur. *De l'interprétation : essai sur Freud*. Paris : Seuil, 1965, pp. 17 ; 15.

nous aidant à nous comprendre nous-mêmes. Sa caractéristique essentielle est le conflit entre le quotidien et un univers mystérieux et irrationnel. Il nous permet d'extérioriser nos peurs les plus intimes et de transgresser nos tabous primordiaux. Ce voyage nocturne transporte le lecteur du monde des vivants à celui des morts, allégorie du voyage de la vie vers la mort. A cet égard, l'écrivain gothique pourrait être considéré comme un psychopompe (« conducteur de l'âme ») interprète qui établit un lien avec l'étranger, interprétant le sens caché et guidant les vivants (ici le lecteur) dans leur quête identitaire. Sortir du cadre, passer de l'autre côté du miroir, revient à franchir la frontière entre le rationnel et l'irrationnel, entre le moi et l'Autre. De même que la psychanalyse, le gothique offre des réponses aux questions sur l'identité et sur la peur. Le spectre, le double, surgit, dans les œuvres, à des moments où les problèmes inconscients, refoulés, font retour. Il surgit, cristallisation d'un être virtuel possible, dans des moments de désarroi, d'incertitude, de remords à apaiser, de justification à apporter à soi-même, en un mot, dans des climats crépusculaires. L'objet de la littérature gothique c'est l'expérience humaine, la condition humaine. « La connaissance de la littérature n'est pas une fin en soi, mais une des voies royales conduisant à l'accomplissement de chacun. » [1] Parce qu'elle crée de l'altérité, qu'elle procure cette possibilité infinie d'interaction avec les autres, la littérature libère ou répare, « elle permet à chacun de mieux répondre à sa vocation d'être humain ».[2] À la faveur de l'expérience littéraire, le lecteur découvre que « la barrière du moi individuel dans lequel il était un homme comme les autres est tombée » (Proust), que « je est un autre » (Rimbaud) ou que « je suis maintenant impersonnel » (Mallarmé). « Quand je parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! insensé qui crois que je ne suis pas toi ! » (Victor Hugo, *Les Contemplations*, préface). « Soi-même comme un autre » pour reprendre le magnifique titre de Ricœur : cette expression suggère que « l'ipséité du soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas penser sans l'autre. »[3] Comme est à prendre ici dans son sens non pas tant de comparaison (soi-même semblable à un autre) que d'implication (soi-même en tant qu'autre). La littérature est connaissance du monde social et psychique où nous vivons.

Si l'on n'a cessé de faire paraître des histoires gothiques pendant deux cents ans, et que ce mode a été adopté et adapté par de grands noms de la littérature, c'est que, indéniablement, le gothique n'est pas qu'un simple goût pour le sépulcral et le spectral. Le rayonnement du genre gothique tient à ce qu'il présente une réflexion sur l'homme et c'est sans doute pourquoi, dans des époques de crise, l'on éprouve le besoin de revenir à ce genre. Le fantôme a une santé à traverser les siècles, il se perpétue à travers les siècles, à travers les civilisations et s'il reparaît plus volontiers à certaines époques qu'à d'autres, c'est sans doute que l'on a alors davantage besoin de lui. Car il sait recueillir et exprimer tout ce qui fait peur et il sait même parfois en faire rire. L'on pourrait être tenté de voir dans la prolifération de spectres et de revenants à l'époque des Lumières le miroir des angoisses de l'Europe entière. Cependant, si le fantastique est probablement un moment nécessaire de l'histoire des genres, il est aussi bien davantage puisqu'il renaît sans cesse, adoptant des formes nouvelles. Le secret du charme et de la vitalité de cette fiction réside au-delà des considérations historiques, dans le contact avec une pensée essentielle commune à l'humanité. D'une époque à une autre, le récit fantastique semble à la fois opposer une certaine résistance au changement et être capable de se transformer pour s'adapter à des besoins qui ont changé. Si la constance d'un archétype est indéniable, ces transformations apportent la preuve de la vie de ces contes, de leur capacité d'adaptation à l'évolution de la réalité. Les civilisations changent, les rapports

[1] Tzvetan Todorov. *La Littérature en péril*. Paris : Flammarion, 2007, p. 16.
[2] *Ibid.*, p. 25.
[3] Paul Ricœur. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil 1990, p. 14.

ISSN : 2115-7995

sociaux et économiques évoluent mais, par leur qualité d'œuvre d'art, ces histoires sont édifiées sur des thèmes fondamentaux et éternels pour l'homme. Quel rôle peut jouer la littérature gothique dans le monde contemporain? Mieux vaudrait, me semble-t-il, qu'elle aide à vivre dans ce monde et non à s'en évader, par le biais d'une transaction secrète entre livre et lecteur, d'un pacte tacite. Et je laisserai le mot de la fin à Jane Austen, dans l'une des parodies les plus célèbres et les plus réussies du roman gothique, *Northanger Abbey* (1818) : « While I have Udolpho to read, I feel as if nobody could make me miserable. »[1]

[1] Jane Austen. *Northanger Abbey*. 1818 ; Oxford : OUP, 1998, p. 25.